

**ISTORICULU RENASCEREI JOCURILORU (DANȚURILORU) NOSTRE
NAȚIONALE: ROMANA, ROMANULU ȘI BĂTUTA ... DE [ȘTEFAN EMILIAN]
ȘI CÂTEVA PROBLEME DE ETNOCOREOLOGIE**

Dr. Silvestru PETAC
Muzeul Etnografic al Transilvaniei

Pornind de la o importantă mărturie din secolul al XIX-lea privind istoria dansului tradițional românesc și punând la contribuție alte date istoriografice, analize contextuale și morfo-sintactice aplicate dansurilor românești transilvănene am căutat, în paginile de mai jos, să prezint câteva argumente privind ipoteza unei relații directe dintre dansul *Romana* (dans din repertoriul călușerilor transilvăneni de azi) și dansul *Romanul*, unul dintre dansurile prezentate în textul atribuit lui Ștefan Emilian.

Cuvinte cheie: Călușer, Romana, dans tradițional, etnecoreologie, simbol național

Citat mai ales în lucrările care fac referire la Căluș sau Călușer, articolul intitulat *Istoriculu renascerei jocuriloru (danțuriloru) nostre naționale: Romana, Romanulu și Bătuta, precum și a muzicei și a teatrului românescu în Transilvania* aduce, la o lectură etnecoreologică, câteva mărturii valoroase privind istoria unor dansuri tradiționale românești precum și implicarea pe care intelectualitatea românească transilvăneană de la mijlocul secolului al XIX-lea a avut-o în transformarea unor dansuri românești țărănești în simboluri naționale puse în slujba luptei pentru drepturile politice și sociale ale românilor transilvăneni.

Interesul paginilor de față se oprește mai apăsător asupra unor aspecte legate de dansurile tradiționale, în special cele călușărești, lăsând în afara analizei referirile la eforturile pe care „d-lu Emilian”¹ le-a făcut „în a propaga gustulu de muzică și teatru român în Ardealu” [1866:16]. Afirmate, pe alocuri, într-o ușoară tonalitate polemico-justițiară, mențiunile despre viața muzicală și teatrală a intelectualității românești din Transilvania contribuie, alături de cele legate de dansul țărănesc românesc transilvănean, la înscrierea articolului într-un câmp mai larg al istoriografiei noastre artistice. Având o stilistică specifică publicisticii de tip memorialistic, descrierea retrospectivă este făcută într-o savuroasă limbă română de secol XIX și cunoaște, uneori, accentele melodramatice care trimit mai degrabă la vodevilurile specifice epocii.

Ce conține acest articol și care este relevanța lui pentru etnecoreologia românească?

Trebuie subliniat înainte de toate că autorul acestui articol, publicat la Iași în anul 1886, este *unu martoru ocular*, o semnătură anonimă în spatele căreia stă, mai mult decât probabil,

¹ Ștefan Emilian, un animator al vieții culturale românești transilvane din cea de-a doua jumătate a secolului al XIX-lea, ulterior profesor universitar la Iași.

chiar unul dintre cei despre care se relatează, profesorul Ștefan Emilian² „pronumitu de presiunea ungurească din trecutu: Kertész, acuma profesoru de Universitate în Iași, și care, atunci era profesoru în Brașovu” [1866:3].

Încă din primele rânduri autorul încearcă, în spiritul Școlii Ardelene, o contextualizare a relatării care urmează a fi făcută prin evidențierea rolului pe care îl au „obiceiurile părintesci” în afirmarea unei origini latine și a unei identități naționale românești:

Fie-care poporu care ține la originea sa națională și la obiceiurile sale părintesci, prin care se deosebesce de celelalte popore conlocuitoare; se silescu ori prin scrieri ori prin alte mijloce a transmite posterității, și cu deosebire urmașiloru neamului seu istoria sa. Din acea istorie se pote apoi afla: sau unu eroismu naționalu propriu gintei sale din care derivă; sau o nobleță și unu meritu ore-care; sau cutare invențiune; în care epocă și cu ce împrejurare s’au datu nascere acelora [1866:3].

Articolul subliniază rolul pe care l-a avut intelectualitatea românească în dezvoltarea unei culturi naționale în Transilvania, mai precis modul în care cei care par a fi lideri ai românilor din Brașov se implică în promovarea artei românești în societatea civilă românească transilvăneană. Naratorul își focalizează expunerea pe inițiativele și acțiunile profesorului Ștefan Emilian în sensul dezvoltării teatrului românesc, a unei culturi muzicale românești precum și a unei coregrafii naționale:

Scurtu d-lu Emilian a deschis drumulu pentru muzica națională, a deșteptat gustulu și plăcerea pentru această muzică, a datu națiunei pe acele danțuri eroice românesci: „*Romanulu*” și „*Bătuta*”, care erau pierdute pentru publiculu cultu românescu de prin orașe, și a introdusu vodevilele române, care pene atunci încă nu erau cunoscute de românii ardeleni, și care au făcutu unu pasu însemnatu între Români, pentru a-și prețui și a-și cultiva mai departe aceste frumoase arte [1866:16].

Retrospectiva cunoaște un arc de timp de câteva decenii „în scurtulu timpu de la 1849, când nu exista nimica, și pene în presentu 1886...”³ [1866: 17]. În acest răstimp mișcarea de amatori din mediul românesc transilvănean prinde consistență și calitate, actul cultural românesc de aici fiind marcat de profunde transformări:

² Confirmarea faptului că Ștefan Emilian este autorul broșurii este adusă de Andrei Bucșan. Pe exemplarul cercetat de coreologul român, exemplar aflat la Academia Română, este adăugat cu cerneală: „Ștefan C. Emilian, prof. univ. Iași” [Bucșan, 1982:88].

³ Trebuie să nu se piardă din vedere contextul mai larg, social și politic, în care au avut loc aceste acțiuni: românii la acea dată încă se luptau pentru recunoașterea lor ca națiune, pentru acordarea drepturilor sociale, politice și culturale în concordanță cu noile idei democratice care transformau lumea la acea dată; puternica presiune maghiară care dorea inhibarea și zdrobirea acestor dezvoltări firești; politicile de deznaționalizare a românilor practicate de conducătorii unguri și politica duplicitară a curții imperiale de la Viena. În ciuda puternicilor opreliști, comunitate românească transilvăneană reușește în decursul celei de-a doua jumătăți a secolului XIX o puternică dezvoltare, alături de instrumentele politice fiind puse în joc și politici sociale și culturale prin care se încerca ridicarea românilor. „Anii 1860-1865 marchează, în același timp, o etapă decisivă a procesului de instituționalizare a culturii românești, pe baze moderne, naționale, laice și confesionale deopotrivă. Dacă în prima jumătate a secolului ființaseră doar câteva firave societăți de lectură, în deceniul al VII-lea începe să se articuleze, în forme și la nivele sociale diferite o întreagă rețea de asociații și reuniuni, expresii toate ale unei societăți civile pe deplin constientă de individualitatea sa, hotărâtă să și-o apere” [Retegan, 1997:27-28].

Consecințele acestui început se vedu acum în toate părțile: s'au înființat o mulțime de societăți, de cântări; Reuniuni diferite între industriași și între plugari, care dau reprezentațiuni de teatru în scopuri de binefacere, pentru școli, pentru biserici, pentru ajutoare la elevi și eleve fără mijloace; pentru fonduri de pensii și a.m.” [1866:16-17].

Principalul obiect al articolului îl constituie procesul de „re-introducere” a „unui obicei național românesc, care corespunde foarte mult cu istoria străbunilor noștri de la Roma, și care, în cercurile mai însemnate ale societății, era părăsit cu totul [anume] „cum s'au reluat ființa danțurilor: *Romana*, *Romanului* și *Bătuta* și muzica acestora; cine a făcut un început serios al acestora și al teatrului românesc, și cine a fost compozitorul acestora?” [1866:3-4].

Aflăm astfel despre o primă inițiativă de crearea a unui dans de salon românesc, *Romana*, inițiativă comună a compozitorului Iacob Mureșanu și a profesorului Ștefan Emilian, bun cunoscător al realității folclorice transilvănene, așa cum se desprinde din articol. În urma discuției dintre cei doi se cristalizează mai întâi partea muzicală a dansului, sub semnătura lui Iacob Mureșanu, partea coregrafică fiind aranjamentul unui maestru de dans pe nume Kamauf. Ștefan Emilian este nemulțumit de prestația maestrului de dans neamț deoarece „danțului din figura a 3-a este compus cu 8 tacturi mai scurtu decât muzica” [1866:6]. Priza la public al acestui aranjament coregrafic pentru salon pare a fi fost destul de mare, răspândirea lui în mediile românești fiind făcută și în forme îndepărtate de cea inițială spre nemulțumirea profesorului Emilian:

Pe timpul începutului acestui danț se afla în Brașov un quasi-danț-maistru cu numele Fernando. Acesta, vedendu odată se de două ori jucându-se acestu danț „*Romana*”; a credu că deja îl știe: și alege la Sibiu, începu a-l introduce în familiile române și a le învăța: înse cu totul falsu și schimonositu; încât când l'a vedutu D-lui Emilian jucându-se în celu dintăiu balu românesc datu în teatrul din Sibiu, nu l'a mai cunoscutu [1866:6].

Episodul sibian atrage după sine o reacție corectoare, astfel că „a doua di să se întrunească florea tinerimei de ambele sexe la Baronului Vasile Pop-acum mort, unde D-lui Emilian se corecteze danțulu întocmai cu a fostu compus de D-lui I. Murășianu; ceea ce s'a și făcutu prin care coregere apoi, s'a lățitu „*Romana*” în uniformitatea în toate părțile; înse totu cu lipsa de cele 8 tacturi” [1866:6-7].

În articolul se descrie cum a luat naștere *Romanulu (Romanul)*, un alt aranjament coregrafic cult care are la bază informațiile coregrafice luate de la doi țărani aduși special în Brașov. Inițiativa a aparținut tinerilor români brașoveni, Ștefan Emilian fiind cel care a întreprins demersurile aducerii în Brașov a lui Ion Călușerul și Simion Țăcudean, doi călușari vestiți:

Primindu promisiunea tinerimei, pentru contribuirea speselor; a scrisu la Luna de Arieșu (Aurariu) și au venitu de acolo Ion Călușerului, care fusese 7 ani vătăfu de călușeri, și cu nepotului seu Simion Căcudeanu. (...) De la aceștia au începutu a învăța tinerimea figură de figură ale jocurilor eroice românești din Ardelu [1866:7].

Amestecul unui personaj „în reverendă”, influent în mediul românesc brașovean, a dus la implicarea celor doi țărani, împotriva voinței lui Ștefan Emilian, într-un episod care se

putea încheia cu plecarea lor intempestivă. Chemat să învețe și apoi să ajute la difuzarea dansului învățat de la cei doi călușari, un „maistrul de danțu” pe nume Neamțu, depășit de situație, propune aducerea pe scenă a călușerilor într-o piesă de teatru pe care o avea de prezentat. Succesul piesei a fost asigurat, prezența celor doi țărani dansatori fiind îndelung aplaudată în seara reprezentației, 1/13 ianuarie 1851, în Brașov, însă remunerarea cu o sumă extrem de mică a jignit în așa măsură pe cei doi călușari încât aceștia erau în pragul plecării spre satul de baștină. Intervenția fermă a lui Ștefan Emilian a răsturnat intenția celor doi călușari, ba, mai mult, incidentul se pare că a constituit un impuls ca dansurile celor doi să fie învățate temeinic de șase tineri români printre care și Ștefan Emilian.

Din figurile învățate de aceștia; D-lu Emilian a alesu pe cele mai frumoase și a compus danțulu numitu „Romanulu” din 12 figuri, și anume figuri pe care se le potă învăța și alții mai ușoru. Odată aranjate figurile, s’au exercitatu cei șese inși pentru a juca bine și cu presisiune figură după figură, ceea ce a și succesu preste totă așteptarea d-lui Emilian [1866:11].

Dansul creat prin aranjarea figurilor călușărești a fost jucat pentru prima dată în public cu ocazia unui bal oferit de o pereche proaspăt căsătorită. Difuziunea lui s-a produs prin intermediul elevilor din școlile românești brașovene, la fel procedându-se și cu muzica dansului, cel mai probabil aranjată, de același Ștefan Emilian:

Ajunghându în mijloculu salonulu au făcutu unu rondu, au datu semnalu musicanților aduși pentru acestu scopu și începură a juca. (...) Aici a fost culmea triumfului! Bieții călușeri nu mai știeau ce să facă de bucurie, cându au vădutu și ei rezultatulu ostenelei loru. Așa dară danțulu numitu „Romanulu” și-a lătu începutulu seu în carnevalulu din 1851. Din acest momentu, nu a mai fostu necesitate de propagatori; pentru că nu trecură multu timp, și studenții de la gimnasiile din Brașov, l-au lățitu ca fulgerulu de iute în tote regiunile românesce, de jucau Romanulu în totă forma și precisiunea, după cum l’au fostu formatu D-lu Emilian [1866:12].

Colegător al muzicii de dans folcloric și animator al vieții artistice din Brașov, Ștefan Emilian s-a implicat puternic în crearea muzicii pentru vodevilurile românești dar și a muzicii pentru salon, compunând încă două *Romane* și o *Bătută* a călușerilor.

Înspre încheierea articolulu autorul se arată decepționat de schimbarea numelui dansului Romanul în Călușerul. Subliniază că dansul încetățenit deja cu numele de Călușerul nu este altceva decât dansul aranjat de el, făcând o distincție între Călușer, un dans jucat și de pătura cultivată a românilor și Bătută „unu danțu propriu numai alu Călușerilor”:

Nu este petrecere de danțu, unde se nu se danțeze „Călușerulu”, care nu este alt-ceva, de cât „Romanulu” celu compus de d-lu Emilian. Este înse regretabilu, că i-au schimbatu numele din „Romanulu” în Călușerulu. Pentru-că acesta nu este unu danțu propriu numai alu Călușerilor, fiind că nu’lu jocă numai Călușeri, ci din contra: este danțulu poporulu românulu din Ardealu, pe care’lu jocă și Călușerii. Prin urmare, e greșită numire lui de „Călușerulu”. Bătuta înse este unu danțu propriu de la sate, numai pe ici pe colo îlu jocă Bărbații, înse forte raru, și mai alesu numai pe Ariesu și pe Târnave în Transilvania, pe unde suntu cei mai vestiți danțători” [1866:12].

Prin fragmentele largi citate în prezentarea de mai sus am încercat să surprind punctele care mi s-au părut a fi esențiale pentru înțelegerea etnecoreologică a textulu. Așa cum am

subliniat deja, dincolo de datele privind contextul cultural în care s-au desfășurat evenimentele narate, acest mic articol oferă câteva informații extrem de relevante referitoare la istoria dansului românesc, a Călușului/Călușerului în special.

Aflăm astfel despre interesul pe care îl aveau românii pentru propriul folclor, mai precis acea parte a românilor care făceau parte sau gravitau în jurul cercurilor intelectualității românești de la acea vreme. Mai aflăm că, în deplină concordanță cu idealurile iluministe promovate de Școala Ardeleană, aceștia s-au coagulat în asociații de tip cultural care sprijineau actele de promovare a identității naționale prin intermediul faptelor folclorice. Valorificare acestor fapte, a dansurilor *naționale*, s-a făcut în diferite ocazii mai mult sau mai puțin mondene, de la baluri la vodeviluri prezentate de echipe de actori amatori. În acest context dansul țăranilor români din Transilvania primește dimensiuni simbolice din ce în ce mai pregnante, devenind un instrument în lupta pentru afirmare identității naționale și a originii latine a românilor transilvăneni. Obsesia latinistă se transferă după cum bine se observă în denumirile noilor dansuri create de către intelectualii români: dansul de salon este *Romana*, noua selecție alcătuită din figurile arătate de cei doi călușeri devine *Romanul* și așa mai departe.

De asemenea avem de-a face cu *una dintre primele mențiuni explicite asupra participării unor țărani dansatori pe o scenă*. Dansul lor a constituit *o sursă de inspirație* pentru cei care fie aveau ca pasiune dansul folcloric și erau mânăți de idealuri naționale (precum Ștefan Emilian), fie făceau din predarea dansului o profesie (maestrii de dans pomeniți în articol).

Un fapt extrem de important pe care îl aduce articolul se referă la vitalitatea pe care o avea în Transilvania ritualul Călușului. Articolul confirmă că la acea dată, (în jurul anului 1850) *Călușul era încă activ* în unele zone din Transilvania, precum zona de câmpie din jurul Turzii, zonă din care au venit cei doi călușeri (satul Luna fiind situat la aproximativ 15 km de Turda în aval pe Arieș). E consemnat de asemenea și termenul de *călușer*, ca varianta transilvăneană pentru *călușar*: vătaful din Luna este numit Ion *Călușeru*, țăranii dansatori sunt *călușeri* vestiți;

În articol se istorisește cum au luat naștere un dans *Romana* și cum a *renăscut* (a se citi născut) un al doilea, *Romanul*. În ambele cazuri se pot pune unele întrebări legate de modul în care ele au prins viață. În legătura cu *Romana* se spune, în mod explicit, faptul că muzica a fost *compusă* (a se înțelege aranjată) de Iacob Murășianu, cu o substanțială contribuție a lui Ștefan Emilian, acesta cântându-i compozitorului câteva melodii de dans (ce fel de dans însă nu știe) și că dansul propriu-zis este creația unui maestru coregraf pe nume Kamauf.

După aceste melodii s'a formatu celu dintăiu danțu românescu, compusu de d-lu Iacob Murășianu, căruia i s'a dat numele „Romana”. La compunerea acestuia, d-lu Mureșianu, a credutu de necesariu se chieime în ajutoru și pe maistrulu de danțu care se afla atunci în Brașovu cu numele Kamauf. (...) Nu se scie: din rea voință, sau din necunoscința ritmului și alu metrului de danțu a acestui maistru de danțu (pentru-că musica și danțului încă și au mentrulu loru poeticu), că danțulu din figura a 3-a ete compusu cu 8 tacturi mai scurtu decât musica; (...) D-lu Emilia a observatu acesta d-lui Murășianu și maistrului de danțu. Și ce credeți că a respunsu acestu din urmă? Fur die Walachen ist gut genug! (Pentru Valachi e destul de bine!). Și cu tote aceste-durere!- D-lu Murășianu nu a stăruitu a se complecta danțului cu acele tacturi; ci a respunsu numai atâta: „ Acuma va fi și așa; și mai târziu se va pute perfecționa” [1866:5-6].

Fragmentul este extrem de grăitor în privința contribuției și a implicării sufletești pe care o are Ștefan Emilian, însă este limpede că nu el a aranjat dansul. Este puțin probabil ca maestrul Kamauf să fi cunoscut într-atât de bine dansul de perechi al țăranilor români transilvăneni (care are o varietate cINETICĂ și ritmică apreciable) încât să poată să alcătuiască o sinteză, un dans de caracter românesc utilizabil în saloanele vremii. Cel mai probabil Ștefan Emilian a asistat la crearea *Romanei* și, ca bun cunoscător al jocului tradițional, putem presupune că a fost unul dintre informatorii coregrafici pentru maestrul de dans și I. Murășianu.

Implicarea acestuia din urmă în selecția dansurilor din care s-au inspirat este confirmată chiar de el înșuși, într-un mic articol dedicat dansului scris însă în 1850⁴. După o scurtă introducere în dansul din Transilvania sudică și sub inițialele I[acob]. M[urășianu]., muzicianul poveștește, la persoana a treia, același episod rememorat de Ștefan Emilian:

La românii transilvani danțurile ce se numesc unul de pe Țara Hațegului (în vecinătatea României mici) și altul călușărescul, ajunseră atât de cunoscute și lățite în toata patria încât ele se pot zice a curat (...) cu atât mai vârtos cu cât hățeganul cuprinde în sine și Hora moldavo-romană. Acest hățegan era din vechime atât de plăcut, încât până înainte cu 15-20 de ani chiar trufașele familiei maghiare îl juca la balurile și ospetele lor. El se joacă în diferite părți ale țării cam schimbat în figure, însă caracterul principal și tactul îi e preste tot unul și acelaș. Musica lui este una din cele joioase (voioase-n.t.) românești. D. Iacob Murășanu, profesor de retorică (...) întreprinse a culețe (culege-n.t.) toate figurele danțului hățegan și tote variațiunile (variațiile-n.t.) muzicii lui, apoi dându-le pe mână unui măiestru ceru regularea sau mai bine numai redițerea lor, păzind cu multă scumpătate, ca nici saltul, ca nici muzica să nu peardă cât este mai puțin din caracterul și tactul său național. (...) Îndată ce aleaseră aproape la 20 părechi din casele mai bune dela Brașov, care se deprinseră în sus numitul joc, care însă acum dobândi dela cocoanele noastre noul nume Romana.

Din versurile pe care le încearcă în finalul articolului Iacob Murășanu reiese foarte clar că Romana este un dans de perechi a cărui rădăcină folclorică este *Hățegana* (Hațegana, un joc în pereche). Așa cum am spus, istoria acestui dans de salon însă excede intențiilor de bază ale lucrării de față⁵. Relevante rămân pentru acest dans de salon: sursa folclorică (un deziderat de tip romantic al păturii culte românești); intenția de promovare a dansurilor de factură țăranescă („dansuri naționale”) în mediul cult, în cultura coregrafică citadină, contribuindu-se astfel la dezvoltarea domeniului coregrafic românesc precum și preocuparea intelectualității în promovarea dansurilor naționale românești cu un scop politic și socio-cultural

⁴ *Saltul (danțul, jocu)* apărut în *Foaie pentru minte, inimă și literatură*, nr.4, luni 23 ianuarie 1850, articolul este semnat cu inițialele I. M.. În spatele acestor inițiale se ascunde cu siguranță muzicianul despre care se poveștește în text, Iacob Murășanu. Textul, scris în limba română cu caractere chirilece mi-a fost tradus de prof. Mărinuș Toma, Cluj-Napoca.

⁵ Dansul se pare că a avut o perioadă foarte scurtă de viață așa cum se poate subînțelege dintr-un articol apărut la Lugoj în ziarul *Drapelul* în 1901: „Va se dică 50 de ani sunt de când este compus acest joc de salon, cu care Terphichore română se poate fâli și nu ar păți cu el nici o rușine în nici o societate, nici chiar în saloanele curților domnitori. Și totuși jocul <<Romana>> așa de rar se joacă ori incorect ori în diferite feliuri. Eleganța, frumuseța acestui joc, frumoasele lui figuri și întorsăturile lui frumoase și originale românești nici după 50 de ani n’au ajuns a cuceri plăcerea românismului de pretutindenea într’atâta ca să-l facă indispensabil la fiecare bal românesc sau la fie-care petrecere românească, ba chiar și la jocurile și petrecerile poporului dela sate, care câte-odată joacă și el chiar <<cvadril >>” [Rotariu,1901:1].

Ștefan Emilian mai face referire la încă trei nume de dansuri: *Romanul*, *Călușerul* și *Bătuta*. Textul are unele ambiguități care nasc o serie de întrebări: (a) legate de raportul acestor trei dansuri cu mediul cultural țăranesc și cu cel citadin; (b) legate de identificarea acestora cu jocurile din repertoriul fecioresc transilvănean în general, al celui călușăreșc în special.

Romanul este un dans *aranjat* de către Ștefan Emilian, așa cum bine se subliniază în textul articolului. Emilian alcătuiește acest dans procedând la o selecție de 12 figuri, „cele mai frumoase” din dansurile „eroice românești” și care au avut o dificultate relativ redusă, altfel nu s-ar explica mențiunea că au fost alese acele figuri „pe care se le potă învăța și alții mai ușor” [1866:11]. Se face referire și la arhitectura dansului: „[o]dată aranjate figurile, s’au exercitat cei șese inși pentru a juca bine și cu precisiune *figură după figură* [sublinierea mea, S.P.], ceea ce a și succesu preste totă așteptarea d-lui Emilian” [1866:11].

Căutând să înlăture confuzia, creată în timp, între denumirea dansului *Romanul* cu dansul *Călușerul*, autorul nu numai că întărește importanța implicării sale în nașterea dansului *Romanul* dar insistă atât asupra legăturii dintre dansului creat de el cu dansul *Călușerul* jucat în mediul cult românesc cât și asupra diferenței dintre cele două dansuri. După spusele autorului, *Călușerul* jucat la petrecerile cu dans ale românilor din pătura școlată nu este altceva decât *Romanul* aranjat de el:

[n]u este petrecere de danțu, unde se nu se danțeze *Călușerulu*, care nu este alt-ceva de cât „*Romanulu*” celu compus de d-lu Emilian. Este însă regretabilu, că i-au schimbatu numele din „*Romanulu*” în *Călușerulu* [1866:17].

Pentru a accentua diferența dintre cele două medii de difuziune, cel al păturii culte românești și cel al țăranimii, autorul introduce în discuție cu scop comparativ numele unui alt dans, *Bătuta*. Acesta este propriu doar mediului țăranesc nu și tinerilor de la oraș fiind „unu danțu propriu numai alu Călușerilor, pentru că în petrecerile poporului de la sate, numai pe ici pe colo îlu joacă Bărbații, înse foarte raru, și mai alesu numai pe Arieșu și pe Târnave în Transilvania, pe unde sunt cei mai vestiți danțători” [1866:17].

În comparație cu acesta, *Romanul* (redenumit în mediul citadin *Călușerul*) „nu este unu danțu propriu numai alu Călușeriloru, fiindu că nu’lu jocă numia Călușerii, ci din contra: este danțulu poporului românu din Ardelu, pe care’lu jocă și Călușerii. Prin urmare, e greșită numirea lui de <<Călușerulu>>”. *Se subliniază în modul cel mai clar faptul că Romanul (varianta creată de Ștefan Emilian) nu este Călușerul jucat în mediul țăranesc și că dansul creat de el a suferit în mediul cult (ocaziile lui de performare fiind petrecerile cu dans ale românilor mai ridicați intelectual) o modificare de nume, fiind redenumit din Romanul în Călușer*. Sintetizând informațiile despre dansurile cu interes pentru lucrarea de față avem:

Romanul:

- este un dans jucat de bărbați, aranjat de Ștefan Emilian, dans care are la origine un dans bărbătesc țăranesc (sau mai multe), fără a fi denumit/-te altfel decât *dansuri eroice românești*;
- selecția făcută de Emilian Ștefan a avut 12 figuri;
- formație de cerc;

- figurile se succed una după alta, cu precizie;
- informatorii coregrafici au fost doi călușeri din satul Luna;
- este jucat atât în mediul citadin (în forma *aranjată*) cât și în cel țăranesc, fiind „lățitu ca fulgerul de iute în tote regiunile românești”,
- intrarea în circuitul folcloric s-a făcut prin agenții care au avut contact cu mediu intelectualității românești (elevii de gimnazii, învățători etc);
- îl joacă și călușerii (țărani);
- în decurs de puține decenii dansul a început să fie cunoscut în mediul cult românesc sub un alt nume: Călușerul;
- are o melodie care și ea a fost aranjată.

Bătuta

- este un dans bărbătesc (tipologic vorbind, un dans fecioresc);
- este un dans propriu călușerilor nu și celor din mediul citadin;
- se joacă rar în petrecerile de la sate;
- se joacă doar în unele sate, cu precădere în pe Arieș și pe Târnave, zone vestite pentru dansatori ei.

Acestea sunt datele oferite de textul lui Ștefan Emilian. Înțelegerea precisă, exactă și fără dubii a episoadelor discutate aici și mai ales certitudinea adevărului lipsesc⁶ datorită faptului că dansul propriu-zis nu a fost reținut pe hârtie, nu a fost notat⁷. De asemenea, comparațiile sunt îngreunate prin faptul că sunt oferite extrem de puține date referitoare la morfo-sintaxa dansurilor discutate. Numele dansului poate fi considerat doar un indiciu al acestuia și nu trebuie confundat cu dansul propriu-zis. Prin urmare toate discuțiile care includ asemenea indicii, inclusiv cele din lucrarea de față, ascund și o foarte mare doză de incertitudine. Totuși, pornind de la unele date ce se găsesc astăzi în bibliografia de specialitate, se pot face însă unele presupuneri, comparații care ar putea lumina puțin asupra necunoscutelor legate de aceste dansuri. În acest sens, cred că textul oferă suficiente indicii pentru circumscrierea celor petrecute atunci.

În analizele comparate textele coregrafice ale Călușului și Călușerului au fost percepute de specialiști coreologi români ca: a. tipuri diferite care aparțin unor grupe tipologice [Bucșan, 1976:7]; b. manifestări ale aceluiași fenomen cultural aflat în stadii diferite de evoluție, prezervându-și puternic componenta ritualică în cazul Călușului, deritualizat (deci

⁶ Cu atât mai mult cu cât lămurirea unor asemenea aspecte necesită un volum de muncă mare care presupune lecturile periodice vremii, urmărirea intervenției pe care intelectualitatea satului a avut-o asupra folclorului local începând cu cea de-a doua jumătate a secolului al XIX-lea și până după cel de-Al Doilea Război Mondial; înțelegerea contextului istoric și a modului în care s-au raportat bisericile românești tradiționale față de dansul țăranesc, de cele călușărești, în special etc. Toate acestea trebuie apoi corelate cu o masivă cercetare de teren asupra dansurilor călușărești, în special, a celor fecioresți, în general, care încă se mai află în spațiul transilvănean. Un asemenea efort depășește intențiile lucrării de față, putând fi un proiect pe termen lung.

⁷ Notarea dansului este extrem de importantă. Doar prin ea dansul primește o identitate clară și fără echivoc. Numele dansului, este, așa cum am spus, doar un indiciu, adeseori unul care te poate induce în eroare. Spre exemplu, denumirea de *Bătută* este întâlnită pentru diverse categorii coregrafice: dansuri sau secțiuni de dansuri călușărești, fecioresți, de învățit etc.

ceremonializat) și introdus într-o altă ecuație de texte culturale în cazul Călușerului [Giurchescu, 1992:31-33]; c. dansuri care „din punct de vedere structural (...) nu își au originea comună” iar „din punct de vedere al obiceiului sunt puține elemente comune” [Dejeu, Teodorescu, 2005:133].

Tipologia Călușului, înțeles ca *obicei* (în accepțiunea dată de M.Pop), reține patru tipuri: Călușul dunărean (actual), Călușerul bănățean (dispărut), Călușerul transilvănean (dispărut) și Călușerul transilvănean actual [Bucșan, 1976:8] în timp ce statutul distinct al dansurilor călușărești plasate în cadrul mai larg al dansurilor tradiționale românești este pus în evidență prin încadrarea în cadrul tipologiilor la grupe/familii separate [Bucșan, 1971a:37; Giurchescu, Bloland, 1995:171, Dejeu, 2000:196].

De-a lungul timpului s-a insistat asupra prelucrării culte a variantei transilvănene a Călușului, reperul discuțiilor fiind broșura semnată de Ștefan Emilian discutată aici. Am subliniat faptul că, astăzi, în lipsa partituri coregrafice nu putem discuta de certitudini și că eventualele afilieri cu ceea ce astăzi se mai află în satele transilvănene pot fi doar indirect aflate, numele unui dans fiind doar un indiciu al dansului propriu-zis.

Din cele arătate a reieșit că dansul *Romanul*, creat de Ștefan Emilian, nu este *Călușerul* jucat în mediu țăranesc și că aranjamentul coregrafic al celor 12 figuri a suferit în scurt răstimp o redenumire în mediile culte românești, denumirea inițială de *Romanul* fiind înlocuită cu cea de *Călușerul*. Denumirea dată de profesorul ieșean selecției sale de figuri călușărești este în deplină concordanță cu scopul pentru care a fost creată, *Romanul* dorindu-se a fi un „dans eroic” jucat de tinerii români, „urmași al romanilor cuceritori”.

Aranjarea dansului cred a afectat mai degrabă sintaxa și arhitectura dansului (deci nivelul macro al dansului) și mai puțin figurile propriu-zise, materialul cinetic propriu-zis, după cum e posibil ca nici aceste niveluri mai mari ale dansului să nu fi fost afectate. Încă o dată, în lipsa unei partituri coregrafice nu vom avea niciodată o certitudine. Un argument important pentru ideea unei minime intervenții asupra materialului original este chiar intenția care a stat la baza întregului demers. Astfel, intervenția asupra materialului cinetic propriu-zis nu avea nici un sens deoarece acest demers ar fi fost împotriva intenției de la care s-a plecat: aceea de a crea un dans care să caracterizeze pe țăran și pe tânărul intelectual români deopotrivă, ca păstrători al aceluiași fond cultural cu puternice rădăcini latine. E posibil ca aranjarea să se fi redus doar la selectarea figurilor arătate de cei doi călușeri și o aranjare a lor într-un text coregrafic bine fixat sub aspectul ordinii în care figurile se desfășurau. Sunt de părere că această posibilă fixare a figurilor într-o ordine clar stabilită („precizia” la care făcea referire Șt. Emilian) este principala modificare adusă de acesta în cadrul dansului *Romanul* în comparație cu jocul original, țăranesc în care, în limitele tipului de dans, îngăduie o mai mare libertate de afirmare a spiritului improvizatoric.

Repetatele referiri la calitatea de călușeri a celor doi țărani aduși în Brașov întărește ideea că tinerii brașoveni au dorit să învețe dansuri de la călușeri⁸ autentici. Însă nu știm din care dansuri specifice zonei din care erau cei doi călușeri au fost selectate figurile. Cât privește celălalt nume de dans adus în discuție de Emilian, numele de *Bătută*, el este și mai greu de circumscris dat fiind faptul că prin el se desemnează o serie întreagă de structuri coregrafice de diferite dimensiuni (dansuri, secțiuni). Termenul se întâlnește nu doar în

⁸ Călușul era, în viziunea latiniștilor români de atunci, o dovadă clară a latinității poporului român.

repertoriul călușăresc transilvănean de astăzi⁹ ci și în repertoriul non-ritualic în legătură cu acele dansuri sau fragmente de dansuri care au elemente cinetice cu bătaie (în special în pământ).

La o analiză mai adâncă a datelor se desprind aspecte care necesită o lămurire mai precisă. Astfel, în legătură cu selecția celor 12 figuri, promovată de Emilian sub denumirea de *Romanul*, nu știm care a/au fost dansul/dansurile sursă. În afara faptului că tinerii intelectuali români din Brașov au învățat de la cei doi călușari de pe Valea Arieșului „figură după figură ale jocurilor eroice românesce din Ardeal” nu este specificat nimic despre *care* dintre dansurile cetei călușarilor este vorba (nume de dansuri). Evident că se iau aici în discuție doar dansurile jucate de călușeri nu și cele de perechi. Însă aceste dansuri jucate de călușeri pot fi diferite dansuri: feciorești, călușărești propriu-zise (deci performate doar în context ritualic) sau din repertoriul non-ritualic.

Este atestată prin diferite surse eterogenitatea pe care o avea repertoriul călușăresc din Transilvania în secolul al XIX-lea și începutul celui următor. Jucate de aceeași categorie socială, cea a feciorilor, dansurile feciorești din repertoriul non-ritualic au interferat puternic repertoriul ritualic al Călușului transilvănean atestând procesul accelerat al deritualizării lui. Este suficient să revedem câteva dintre sursele livrești de secol XIX privind Călușul pentru a ne face o imagine despre care era componența repertoriilor cetelor de călușari din Transilvania secolului al XIX-lea. Pe lângă dansuri cu evidentă proveniență călușărească apar și dansuri cu fete și dansuri feciorești (non-ritualice). Interferarea repertoriului ceremonial-ritualic și a celui non-ceremonial a fost pusă în evidență de specialiștii coreologi, dansurilor călușărești de astăzi, *Călușul* și *Romana*, fiindu-le relevată înrudirea, într-o măsură mai mică sau mai mare cu dansurile feciorești de botă¹⁰. Înrudirea dintre dansurile călușărești (privite la modul general, nediferențiat) și cele *De bătă* (*Feciorește de bătă*, *Haidău*)¹¹ a fost sesizată și de C. I. Flințiu în capitolul în care face referire la călușari:

De altfel, asemănarea jocului Călușarilor cu Fecioreasca este așa de mare încât unele figuri din Fecioreasca sunt jucate și la Călușari și viceversa. De asemenea, plimbarea se face și la Călușari ca și la Feciorească numai că diferă în mersul ei care-i condiționat de ritmul zicătorilor specifice fiecăruia dintre aceste jocuri [Flințiu, 1936: 28].

Astăzi, în anumite zone există chiar o relație de excludere între *Romană* (un dans jucat exclusiv în contextul *mersului cu Călușul* din zilele de Crăciun, în câteva regiuni din

⁹ Spre exemplu, în satul Vâlcelele Bune, Hunedoara se întâlnesc următoarele *puncte* (așa numitele „figuri”) călușărești: *Tri bătute la călcâi*, *Bătuta*, *Bătuta de la Costești*, *Bătuta peste un genunche*, *Bătuta peste amândoi genunchi*, *Bătuta pe sub un picior*, *Bătuta pe sub amândouă picioare* etc.

¹⁰ „The dances comprising Călușul suite (*Căluțul*, *Călușul*, *Romana*, *Banu Măracine*) are closely related to men's springing dances performed with or without sticks such as the *Haidău* and *Slow Fecioreasca* types, all from the common repertoire” [Giurchescu, 1995: 29];

¹¹ Această legătură a fost de altminteri reliefată de specialiștii coreologi de aceea nu insist asupra ei. S-a subliniat astfel legătura de familie coregrafică dintre *Călușul* și dansurile din categoria *De botă* și *Haidău*, cele trei tipuri de dansuri fiind considerate reprezentative pentru stratul vechi [Costea, 1988:40-48]. În Transilvania, Călușul, ținut la Rusalii, a supraviețuit până la începutul secolului al XX-lea. Din repertoriul lui făceau parte atât vechile dansuri călușărești cât și cele feciorești, non-ritualice. Importanța acestui aspect trebuie reliefată și sub aspectul ei coregrafic nu doar contextual. Dansurile s-au influențat reciproc, fapt care lasă urme în structura și arhitectura lor, în modalitățile compoziționale etc.

Transilvania) și jocurile feciorești de băta: „[a]colo unde se joacă Romana, nu se joacă Feciorește de băta și invers” [Dejeu, 2000:205] fapt care, în opinia mea, arată că cele două dansuri au cel puțin un mare grad de înrudire.

O altă atestare a acestei interferări și a procesului deritualizării vine dinspre cercetările întreprinse de Ion Mușlea în primele decenii din secolul al XX-lea cu ajutorul chestionarelor etnologice. Din răspunsurile la chestionarul asupra obiceiurilor de vară¹², Emil Petruțiu a sintetizat, într-unul dintre articolele sale asupra cetelor de feciori din Transilvania [Petruțiu, 1976], câteva date extrem de interesante privind legătura dintre repertoriul călușăresc din Transilvania și jocurile feciorești.

În satele din Transilvania de unde s-a primit răspuns (trei la număr) repertoriile cetelor de călușari sunt eterogene, conținând și jocuri care astăzi (cele care se mai joacă, evident), se dansează în afara *Călușerului*, chiar dansuri de perechi:

Socol: Sărita, Călușerul, Crucea, Războiul, Oloaga, Libițul, Mălaiul, Turnul, Haidăul, Târnavale, Soroaca, Țolul; (...) Sărmaș: Călușerul, Bătuta, Haidăul, Ardeleana; (...) Silivașul de Câmpie: „hore românești, sârbe, Jocul de botă și de-a lungul” [Petruțiu, 1976: 271-272].

O altă chestiune demnă de lămurit este legată de rațiunea care a stat la baza schimbării numelui dansului *Romanul*. Acesta, odată *lățit*, cum spune autorul, deci introdus în circuitul folcloric al petrecerilor românești ale intelectualității românești ardeleni, își schimbă numele în *Călușerul*, iritând orgoliul creatorului său.

O întrebare firească legată de acest aspect este dacă *Romanul* (aranjat de Ștefan Emilian) s-a păstrat astăzi în mediul cultural țărănesc, altul decât cel al intelectualității mai mici sau mai mari din Transilvania (supusă modelor, inclusiv coregrafice), pentru că este de presupus că el a fost difuzat în acest mediu pe diferite căi și în deplină concordanță cu educația patriotică a mici intelectualități transilvănene. De asemenea, ne putem întreba care este raportul dintre ceea ce găsim astăzi în unele sate transilvănene cu tradiție călușărească și selecția coregrafică întreprinsă de Ștefan Emilian. Dacă ea mai există și, dacă da, cum arată ea astăzi?

Trebuie subliniat faptul că astăzi, în satele din zona Orăștiei (investigată până la această dată în mare proporție) cetele de călușari au în mod obligatoriu în repertoriu dansul *Călușerul* și, opțional, alte dansuri (*Brășeu*), dintre care *Romana* este cel mai des întâlnit. Fenomenul cetelor de călușari care merg la Crăciun prin sat mai este întâlnit astăzi în Mărginimea Sibiului, zonă din care am informații directe, luate de la călușeri, asupra repertoriului: *Călușerul*, *Căluțul*, *Romana*, *Fecioreasca* și în zona Zarandului, zonă despre care am foarte puțin informații.

Date fiind aceste informații, astăzi cred că putem lua în serios ipoteza unei relații directe între dansul *Romana* (pe care îl putem încă afla în unele sate transilvănene cu tradiție călușărească) și dansul *Romanul* creat de Ștefan Emilian. Această ipoteză își poate afla sprijinul în câteva argumente. Primul este legat de însuși numele dansului, schimbarea de nume, atestată de însuși Emilian, din *Romanul* în *Călușerul*, putând indica faptul că, în procesul re-folclorizării dansului creat de el (acea selecție de 12 figuri), cei care îl dansau la petrecerile cu dans au simțit nevoia să se conformeze tradiției coregrafice a satului într-o

¹² Lansat în primăvara anului 1931, chestionarul a rotunjit fondul Arhivei de Folclor a Academiei Române, filiala clujeană, cu răspunsuri din 42 de județe din România.

măsură mult mai mare, abandonând denumirea artificială, impusă de Ștefan Emilian și adoptând-o pe cea autentică, legată de tradiția călușărească încă vie la acea dată în Transilvania. Se subînțelege că petrecerile menționate aveau loc în mediul citadin sau cel puțin în mediile românești mai ridicate intelectual, acel „publicu cultu românescu de prin orașe” deci acolo unde nu a existat în mod direct o practică firească a dansului țărănesc însă a existat dorința de exprimare a naționalității prin intermeniu expresiei coregrafice preluată de la țărani. Mult mai conectat la nou, supus modelor coregrafice acest mediu, mai elevat din punct de vedere intelectual, a fost cel care a abandonat dansul *Romanul* (redenumit în acest mediu cult *Călușerul*).

E de presupus, dar mai ales de investigat pe viitor, că atât dansul *Romanul*, cât și alte dansuri țărănești autentice, printre care cele călușărești să fi fost parte din bagajul cultural pe care îl aveau grănicerii imperiali, încartiruiți în diferitele regimente din spațiul transilvănean. Mediul ostășesc este unul foarte propice difuziunii dansurilor bărbățești (deci și a celor călușărești care la acea dată intraseră puternic în procesul deritualizării). Un fapt extrem de important în această ecuație este acela al originii acestor grăniceri în mare parte aceștia fiind țărani. Tot între variabilele ecuației trebuie inclusă și problematica asociațiilor civice românești care erau puternic prinse în lupta pentru afirmarea identității naționale. Prin urmare, lățirea dansului creat de Emilian a avut diferite medii în care se putea propaga, unul dintre ele cel puțin fiind constituit din țărani care aveau și îndatoriri militare.

În mediul țărănesc (mult mai conservator și mai puțin supus modelor) dansul odată intrat și-a păstrat denumirea cu mici modificări (singularul masculin *Romanul* s-a transformat în singularul feminin: *Romana*, o denumire care excede regulilor după care țărani și-au denumit dansurile, indicând în mod cert o origine non-țărănească).

Abordând problema în acești termeni ne putem explica ușor cum *Romanul* lui Ștefan Emilian a devenit *Romana* întâlnită astăzi în repertoriile călușărești, dansul neputând funcționa în mediul țărănesc cu numele de *Călușerul* pentru simplul motiv că în repertoriile țărănești *acest nume exista deja acordat unui alt dans*, unul care făcea parte, la acea dată din repertoriul ritualic al vechiului Căluș transilvănean.

Un alt argument este legat de numărul de 12 figuri pe care l-a avut selecția lui Ștefan Emilian. În mai toate satele investigate de mine până acum *Romana* are sau avea douăsprezece figuri la fel ca *Romanul* aranjat de Ștefan Emilian. Mai trebuie spus că, în repertoriile cetelor călușărești actuale, *Romana* are un grad de instabilitate mult mai mare decât celălalt dans, *Călușerul*. În foarte multe locuri el a intrat în repertoriul pasiv sau chiar a dispărut, în memoria colectivă fiind păstrată doar amintirea existenței lui. Prin urmare dansul *Romana* nu a fost perceput în aceeași termeni ca principalul dans al ceremonialului călușăresc, cel care de altminteri îi dă și numele, dansul *Călușerul*, ceea ce denotă faptul că el a intrat mai târziu în repertoriul cetei călușarilor.

Am arătat într-o altă lucrare [Petac:2012] faptul că, pe baza analizelor morfo-sintactice, *Târnavă* din loc. Boșorod, jud. Hunedoara (dans ce se înscrie din punct de vedere tipologic la categoria dansurilor călușărești *Romana*) este cel mai probabil la origine un joc fecioresc din categoria dansurilor non-ritualice (jucate de regulă în afara *Călușului*). În Boșorod originea acestui dans pare a nu fi una locală, în ciuda faptului că el astăzi se joacă pe o foarte cunoscută melodie de învârtită locală în ritm aksak (în 10/16). Cinetica variantelor filmate în loc. Boșorod trădează faptul că la origine jocul a avut la origine o structurare ritmică de tip binar. De asemenea, specificul cinetic al motivelor coregrafice îl apropie mai degrabă de

jocurile feciorești în ponturi din Centrul Transilvaniei decât de dansul *Călușerul*. Și aici (ca în multe alte sate din Țara Hațegului) *Târnavă (Romana)* avea în trecut 12 figuri.

Funcțiunea de simbol național a dus, arătam în respectiva lucrare, la cuplarea celor două dansuri (*Călușerul*-dans cu origine ritualică, practicat în cadrul ritualului *Călușului* în spațiul transilvănean) și *Romana (Târnavă)*, în varianta boșorodeană). Recontextualizate în cadrul colindatului de Crăciun, aceste dansuri s-au aglutinat într-o serie coregrafică, tinzând azi să devină un ciclul de dans bine încheiat.

Cele afirmate mai sus vin în susținerea afirmației potrivit căreia dansul *Romanul*, selecția lui Ștefan Emilian, îl aflăm astăzi, în realitatea folclorică de azi, în dansul *Romana*. Dincolo de reținerile legate de lipsa unei partituri coregrafice putem spune că articolul ardeleanului devenit profesor al Universității ieșene se dovedește a fi un adevărat certificat de naștere pentru dansul *Romana*, unul dintre dansurile jucate încă astăzi în Transilvania de către cetele de călușeri cu ocazia Crăciunului.

BIBLIOGRAFIE

Bucșan, Andrei.

1971a. *Specificul dansului popular românesc*. București:Editura Academiei RSR.

1976. Contribuții la studiul jocurilor călușărești. *Revista de etnografie și folclor*, 21(1). București.

C.I. Flințiu.

1936. *Coreografie românească*, Târgoviște, Tipografia Dâmbovița.

Costea, Constantin.

1988. Jocurile feciorești transilvănene (atestări documentare). *Revista de etnografie și folclor*, 33(1). București.

Dejeu, Zamfir.

2000. *Dansuri tradiționale din Transilvania. Tipologie*. Cluj-Napoca:Editura Clusium.

Dejeu, Zamfir; Teodorescu, Florian.

2005. Călușul și călușerul-paralelă structurală (partea I). *Studii și comunicări de etnologie*. Tomul XIX, serie nouă. Sibiu:Editura Imago.

[Emilian, Ștefan].

1886. *Istoricul renascerei jocurilor (danțurilor) noastre naționale: Romana, Romanulu și Bătuta precum și A muzicei și a teatrului românesc în Transilvania (descriu de unu martoru ocularu)*. Iași: Tipografia Națională.

Giurchescu, Anca,

1992. A Comparative Analysis between the "Căluș" of the Danube Plain and "Călușer" of Transylvania (Romania). *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, 34 (1/2). 31-44. URL:

<http://links.jstor.org/sici?sici=00393266%281992%2934%3A1%2F2%3C31%3AACABT%22%3E2.0.CO%3B2-9>.

Giurchescu Anca; Sunni Bloland.

1995. *Romanian traditional dance. A contextual and structural approach*. Mill Valley, CA: Wild Flower Press.

I[acob] M[ureșianu].

1850. Saltul (danțul, jocu) apărut în *Foaie pentru minte, inimă și literatură*, nr.4, luni 23 ianuarie

Petruțiu, Emil.

1976. Forme tradiționale de organizare a tineretului: călușarii. *Anuarul Muzeului Etnografic al Transilvaniei*, VIII. Cluj-Napoca.

Petac, Silvestru.

2012. *Contexte ale dansului tradițional românesc. Problematică și metodologie. Studii de caz*. Teză de doctorat. Academia de muzică „Gheorghe Dima”. Cluj-Napoca.

Retegan, Simion.

1997 „Epoca care surâde: Românii în anii liberalismului habsburgic, 1860-1865” (cap.X). *Istoria României. Transilvania (I)*. Anton Dragoescu (coordonator). Cluj-Napoca:Editura „Georg Barițiu”. Versiunea electornică: URL: <http://www.istoriatransilvaniei.ro/>.

Rotariu, P.

1901. Romana. În ziarul *Drapelul*, 13, 10/23 februarie, p.2-3, Lugoj